ISSN 1983-5973

23 a 27 de agosto

ANAIS

www.anppom.com.br

MÚSICA ERUDITA CONTEMPORÂNEA: VALOR ESTÉTICO E VALOR SIMBÓLICO

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
ECA/USP - mcamara@usp.br

Resumo: A pluralidade de reapropriações através de tempos, lugares, gêneros e estilos a que as músicas hoje estão expostas sugere que seu valor estético não está dissociado de seu valor simbólico. Sem qualquer reducionismo sociológico, muito menos tentando destruir uma suposta "aura" da obra musical, vê-se que as ações e estratégias individuais dos compositores inserem-se na luta social de representação e classificação na prática coletiva. Uma etnografia da Música Erudita Contemporânea encontra seu primeiro obstáculo em seu próprio meio, devido à recusa de seus atores em enxergar a própria realidade e à resistência dos interesses imediatos de dominação que um estudo do presente questionaria. Este artigo aborda os espaços de criação e reprodução musical e busca subsídios para uma crítica das poéticas, visando contribuir para uma renovação da prática musical contemporânea, tanto na composição quanto na interpretação do repertório do passado.
Palavras-chave: etnomusicologia, música contemporânea, criação, performance, crítica musical

Introdução

Human kind cannot bear very much reality (T.S. Eliot)

O termo música erudita contemporânea aqui envolve duas práticas: os compositores vivos e a reprodução do repertório do passado. O *showbis* da música de concerto, porque reproduz um repertório surrado e sem ousadias, trabalha com um volume de dinheiro significativo; para o compositor erudito contemporâneo, integrar-se no sistema equivale a conseguir entrar para uma universidade ou conservatório superior, ou se inserir na rede mundial dos poucos compositores famosos, através de atuações na política da música e na rede de contatos com programadores de concerto e produtores, dentro do exíguo espaço que as grandes salas e orquestras lhes reservam. Quem não se integrar é irrelevante, não importando o valor de sua obra. Há ainda a ambição, sociologicamente infundada, de reproduzir novos Mozarts ou Stravinskys, ignorando os determinantes sociais de sua produção[1] e consagrando a vaidade[2] como moeda. Uma etnografia da Música Erudita Contemporânea poderá contribuir para a elaboração de uma visão ao mesmo tempo aberta e coerente e de uma política que, levando em conta as conquistas culturais e sociais do passado, formule um projeto generoso e lúcido de renovação artística e social[3].

Elias[4] aponta para o fato de que "os problemas em pequena escala do desenvolvimento de uma comunidade e os problemas em larga escala do desenvolvimento de um país são inseparáveis". Analisar o campo da música contemporânea equivale a utilizá-lo como "paradigma empírico", "aplicando-o como [um] gabarito" que revele a sujeição de cada um de seus membros a uma conduta com "padrões específicos de controle dos afetos" e a "satisfação que cada um extrai da participação no carisma do grupo". Daí o "medo da poluição" por outros grupos, notadamente, neste caso, da música popular[5].

Na incapacidade de aceitar o fenômeno histórico da cultura de massas, nega-se, como diz Eco, "a perspectiva de uma humanidade que saiba operar sobre a história", "numa nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente à disposição de todos" (1987, pp. 14-36), e pergunta, citando Edward Shils:

> “não será mais correto pensar que a cultura de massa é menos nefasta para as classes inferiores[6] do que a existência lúgubre e difícil por elas sofrida nas épocas menos evoluídas”? É a pergunta que geralmente nunca faz quem exalta com nostalgia um retorno ao equilíbrio interior do homem grego. Mas de que homem grego? Do escravo ou do meteco aos quais se negavam direitos civis e instrução? (...). Os usuários da cultura de massa são os equivalentes hodiernos dessa gente, e parecem-nos mais respeitados, ainda que sejam insultados por vulgares programas de televisão (1987, p. 44).

De modo geral os conceitos utilizados pelo grupo “não têm nenhum sentido fora do contexto específico em que são empregados” e seus integrantes “orgulham-se de ser mais limpos, nos sentidos literal e figurado” (ELIAS, 2000, pp. 26-27).

Dicas para o fim-de-semana

Longe do gênero literário praticado por Schumann ou Debussy, o texto crítico ou acadêmico passou a exercer o papel do “certificado de garantia dos eletrodomésticos”. Comprometido com uma “complexidade pedantemente identificada com o valor”[7], a linguagem acessível não interessa a ninguém. As análises, raramente dotadas de simplicidade – seja pelo “obscurantismo da linguagem”, ou pela “incapacidade de se expressar claramente” – apenas fornecem um “verniz de sofisticação” a um conteúdo duvidoso, produzindo textos “apáticos e descafeinados” (TRIGO, 2009, passim).

O “coeficiente de artisticidade” torna-se relacional e atribuído de fora. Como diz Trigo (2009), o arsenal crítico e analítico revela o “feroz corporativismo e o instinto de matilha que domina aquela pequena fração da classe artística”, principalmente num país periférico como o Brasil, num “triunfo da retórica sobre a arte”, “atitude reforçada por um traço tipicamente brasileiro: “meu amigo escreve bem, meu inimigo escreve mal[8]”. “Abolidos todos os cânones, ninguém pode afirmar com segurança o que diferencia uma obra boa de outra ruim” e o debate é sempre sobre questões menores, numa fogueira de vaidades em que a lealdade à própria panelinha e o medo de aborrecer os poderosos silenciam, de antemão, qualquer tentativa de pensamento crítico ou independente”[9]. Daí a importância ritual e simbólica do discurso estético como estratégia de exclusão e reserva de um mercado ínfimo que não quer instituir um debate mais abrangente. A âncora da música como linguagem – que deveria interessar mais à Semiótica do que à Música – vem sustentando a produção artística e crítica das últimas décadas e justificando todo o tédio provocado pelos concertos de música contemporânea.

Os críticos, confinados “à modesta posição de redatores de prefácio” num “servilismo patético”[10], endossando o que se produz e dando dicas para o fim-de-semana, produzem as agonizantes e raras críticas de concertos e discos que saem nos jornais. Ninguém se surpreende que não haja um Florestan ou um Monsieur Croche para dizer hoje, por exemplo, que John Adams, do já clássico *Shaker loops*, tornou-se um compositor *new age* “après-la-lettre”, tendo às suas costas a sombra de Stravinsky; ou que Arvo Pärt só escreve notas longas em *pianissimo* e Schnitke paródias para agradar o mal gosto generalizado; ou que os “novos consonantes” redescobrem deslumbrados o *basso di Alberti*[11]. Mesmo que isso não seja verdade, a “aura”, que cerca o compositor e a obra, não tolera mais qualquer destempero da crítica e hoje em dia “a mera sugestão de que existem obras interessantes e obras equivocadas é taxada de reacionarismo”[12].

Porque compositores e críticos acham que, escrevendo textos complicados sobre as obras, torna-las-ão mais belas? Alguém consegue imaginar Bach explicando a *Arte da fuga*? Ou Bartók revelando os mistérios da seção áurea em sua obra?

O compositor como cosmético

Outra questão refere-se ao conjunto das atividades de um músico-artesão, até Mozart e Haydn, e de um compositor independente, de Beethoven a Stravinsky, *grosso modo*. Desde as aulas de latim que aborreciam Bach à incumbência de Haydn de afinar os cravos, a atividade composicional jamais foi a única ocupação daqueles que construíram todo o patrimônio da música aristocrático-burguesa-centro-europeia, isto é, a música erudita. Haydn, aliás, na maturidade, conseguiu (ainda que com a permissão de seu patrão) ter a atividade de compositor independente por que Mozart tanto lutou (cf. ELIAS, 1995) e, graças a isso, as sinfonias de Londres e Paris foram possíveis. Chegamos então àquilo que João Carlos Martins chamou de "compositor como cosmético" e "máquina de imortalidade" (cf. DUBAL, 1999, p. 96): o que era a rotina do trabalho artesanal, ou seja, escrever para orquestra, reger e ouvir sua obra executada, tornou-se hoje o fetiche dos compositores "livres" que não poupam esforços e estratégias para ver sua fantasia realizada (cf. RAYNOR, 1981, p. 410). Conseguir fazer tocar uma obra na sinfônica local, gravar um CD, publicar uma partitura que ficará encalhada... qualquer coisa está valendo, mesmo num pseudo-mercado de grandes minorias como é a música contemporânea, sobretudo no Brasil. "Só os ingênuos acreditam que a obra ainda é relevante" e quem não consegue se estabelecer "é esmagado, não pela negação, mas pelo silêncio" (TRIGO, op. cit., p. 123).

Triste notícia para nossos alunos, "ilude-se o artista jovem que acredita que a qualidade de sua obra produzirá seu ingresso nesse sistema; ao contrário: será sua capacidade em estabelecer laços com as pessoas certas que dará existência, como produto, à sua obra". Vivendo num mundo de ficção inaugurado pelo romantismo, a prática artística contemporânea vive o esvaziamento da função do crítico e do público (que não entende e não opina); um "casamento por interese e sem amor" do curador/programador com o artista, numa suspeita parceira sem atritos e, por fim, com uma "ação entre amigos" que exclui os elementos estranhos às *panelas* (TRIGO, 2009, passim).

Até mesmo os museus e instituições culturais, sempre endividados, são obrigados a produzir entretenimento para chamar a atenção da mídia, visando atender eventuais patrocinadores; em prejuízo de seu funcionamento regular de instituição cultural, tornando-se mais uma vítima da especulação, submetendo-se à doutrina de que "o que aparece é bom e o que é bom aparece" (TRIGO, 2009, p. 82) – como se o que é famoso fosse importante por definição.

Conclusão

Produzir ou consumir música erudita contemporânea confere valor simbólico. A pesquisa formal, diz Bourdieu (1979, p. 35), é um expediente para manter à distância os não-iniciados e faz parte do equipamento que anuncia o caráter sagrado, "separado e separador, da cultura legítima", na "solenidade glacial dos grandes museus, luxo grandioso das óperas e dos grandes teatros, decoração e decoro dos concertos".

Na década de 1980, a "infestação barroquizante" dos grupos de música antiga, como dizia Zwang (1985), fazia a felicidade dos diretores comerciais das firmas de discos, exultantes em poder ainda fazer gravar as *Quatro Estações,* o *Messias* ou os *Brandemburgueses,* num mercado saturado, a cada nova escola de interpretação "histórica". Um recente artigo de Allan Kozinn (2010), no NYT, é bastante esclarecedor, quando discute sobre a impossibilidade da interpretação historicamente correta e da consagração das interpretações *historicamente orientadas* que não privam nossa sensibilidade contemporânea das diversas possibilidades de reapropriação, potenciais no repertório do passado.

Na música contemporânea clássica e pós-moderna o capital é tão financeiro quanto simbólico. De um lado, intérpretes e orquestras reproduzindo um repertório surrado; de outro, obscuros compositores que trilharão seu caminho até o fim, uma vez que a escolha profissional passou a ser estritamente individual. Uma etnografia da MEC poderá revelar outras intenções, além da vontade de ficar para a história e das tentações do mercado que levam frequentemente a um resultado musical duvidoso: minimalismo *new age*, paródias de mal gosto ou a pura e simples complicação. Dentro dessa situação, os melhores resultados podem ser encontrados nas produções menos pretenciosas e, por isso, menos comprometidas com panelinhas ou com o *ismo* da vez, e os raros criadores independentes e autônomos nunca foram tão importantes e necessários. Sem o estudo, nos cursos de música, dos fatores sociais que possibilitaram e possibilitam a produção erudita, será impossível a formulação de uma música independente e nova.

Notas

[1] Como diria Bourdieu, pegar o metrô sem conhecer a rede de linhas. Cf. 1975, p. 75, nota 23.

[2] Aquilo que Freud chamou de "narcisismo das pequenas diferenças". In *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 71. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu.

[3] Cf. BOURDIEU, 2001, p. 12

[4] 2000, pp. 16-29

[5] Como diz FUNARI (2003, pp. 23-24), "A cultura erudita assenta-se, em toda parte, no respeito à regra estabilizadora e funda-se na repetição e no esforço de auto-repressão do artista na formulação da sua obra (...). A cultura popular, ao contrário, como bem ressalta Gabriel García Márquez, constitui-se 'das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que o homem não pode fazer, as comunidades o fazem'". Quando Elias (2001, p. 127) descreve a arte clássica como sendo a expressão da "articulação exata, fria e clara da maneira de construir, o cálculo minucioso do valor do efeito e do prestígio, a ausência de qualqur adorno não-planejado, de qualquer espaço para sentimentos fora de controle", que caracteriza a mesma precisão de medidas da vida de corte em geral, é impossível dissociar a música erudita da tradição aristocrático-burguesa.

[6] Mesmo que ninguém seja obrigado a posicionar-se politicamente a favor das "classes inferiores", é inegável a vinculação da arte erudita ao *ethos* das elites.

[7] ECO, 1987, p. 55.

[8] Essa "aristocracia" atinge também a produção exclusivamente acadêmica, em que dados objetivos são deliberadamente omitidos pelas mesmas razões. Por exemplo, na edição da Revista do Conservatório de Música-UfPel, Pelotas, n. 1, 2008, pp. 7-31, o panorama da musicologia apresentado não cita incompreensivelmente meu livro *Fructuoso Vianna, orquestrador do piano,* Rio de Janeiro: ABM Editorial, 2003 – I Prêmio ABM de monografia em 2001.

[9] TRIGO, op. cit., passim.

[10] Ibidem

[11] Um fato inexorável de nosso tempo é que, como dizia Paulo Francis, a aristocracia nos deu Mozart e a democracia Michael Jackson, e, numa cultura de massa, a distinção entre música erudita e popular tornou-se inoperante (FRANCFORT, 2008). Não se trata de um vale-tudo, mas boa parte da composição erudita contemporânea, dado o seu caráter paródico e sem personalidade, nos provoca o desejo de ouvir o original no qual se inspirou.

[12] TRIGO, op. cit., p. 102.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux 2*. Paris: Editions Raisons d'agir, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. L'invention de la vie d'artiste. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 1, n. 2, pp. 67-93, 1975. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_2_2458?_Prescripts_Search_isPortletOuvrage=false#. Acesso em 12 de junho de 2010.

CASTAGNA, Paulo. Musicologia enquanto método científico, avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira, eventos brasileiros no campo da musicologia: histórico, presente e futuro. In *Revista do Conservatório de Música-UfPel*, Pelotas, vol I, n. 1, pp. 7-31, 2008.

CHARTIER, R. Pierre Bourdieu e a História. Debate com Sérgio Leite Lopes. *Topoi*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 2002, pp. 139-182. Disponível em http://revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi04/topoi4db.pdf Acesso em 12 de junho de 2010.

DONADIO, Vera Lucia (org.). Cadernos de pesquisa, vol. 3, Música Contemporânea Brasileira [recurso eletrônico]: Silvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos Acesso em 12 de junho de 2010.

DUBAL, David. *Conversas com João Carlos Martins*. São Paulo: Ed. Green Forest do Brasil, 1999.
ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987. Tradução de Pérola de Carvalho.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRANCFORT, Didier. "La musique savante manque à notre désir" (Rimbaud, *Illuminations*) *Musiques populaires et musiques savantes: une distinction inopérante?* Comunication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FUNARI, Pedro Paulo. *A vida cotidiana na Roma antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

KOZIN, Allan. Composer's Intent? Get Over It. *New York Times*. Artigo publicado em 3 de fevereiro de 2010. Disponível em http://www.nytimes.com/2010/02/07/arts/music/07modern.html?scp=4&sq=boulez%20barenboim%22&st=cse Acesso em 15 de abril de 2010.

NORDWALL, Ove. *Lutoslawsky*. Stockholm: Wilhem Hansen, 1968.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1981.

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ZWANG, Gérard. *L'oreille absolue et le diapason dit baroque*. In Revue Musicale, ns. 368-369, Paris: Éditions Richard-Masse, 1984.